Karl Ove Knausgård

La importancia de la novela

Traducción
Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo

nuevos **cuadernos anagrama**

Índice

Portada

La importancia de la novela

Notas

Créditos

Karl Ove Knausgård (1968) ha publicado en Anagrama su obra autobiográfica *Mi lucha* (*La muerte del padre*, *Un hombre enamorado*, *La isla de la infancia*, *Bailando en la oscuridad*, *Tiene que llover* y *Fin*), los cuatro volúmenes del *Cuarteto de las estaciones* (*En otoño*, *En invierno*, *En primavera* y *En verano*) y la novela *La estrella de la mañana*.

La importancia de la novela «¿Es importante la novela? ¿Por qué y para quién?», se pregunta Karl Ove Knausgård en este discurso, pronunciado en Londres en octubre de 2022. Su respuesta es toda una defensa de la novela como lo único capaz de capturar la vida tal y como es: como algo siempre abierto, cambiante, atravesado por múltiples energías conflictivas y contradictorias. En diálogo con las ideas de D. H. Lawrence, Knut Hamsun y otros autores, Knausgård consigue aquí una pieza extraordinaria de ensayismo literario que puede leerse a la vez como una poética, capaz de iluminar uno de los proyectos narrativos más sobresalientes de las últimas décadas.

El poeta Rainer Maria Rilke escribió en una ocasión que la música podía elevarlo –lo que en sí no tiene nada de especial–, antes de añadir: «Y bajarme en otro lugar». Me encanta esta cita. Me gusta porque la reconozco muy bien. No solo en lo que se refiere a la música, sino también a la literatura. De hecho, sobre todo en lo que se refiere a la literatura. Esa extraña sensación que te invade tras acabar de leer, cuando te quedas sentado con el libro en el regazo, todavía inmerso en su mundo durante unos minutos más. La última vez que tuve esa experiencia fue el invierno pasado, cuando leí la novela *Cosas pequeñas como esas*, de Claire Keegan. No había oído hablar de Keegan, y cogí el libro por casualidad. Es una novela breve, de solo 96 páginas, y la leí en un par de horas. Al acabarla me quedé sentado unos minutos en mi sillón, con el libro sobre las rodillas, henchido de las sensaciones y la atmósfera del libro, que sentía de un modo muy intenso. Al rato me levanté para sumirme en los quehaceres diarios, y las impresiones de la novela fueron desapareciendo poco a poco, hasta que apenas quedó una sensación que surgía cuando pensaba en ella. Y así ocurre con todas las novelas buenas: pueden llenarme por completo, pero solo en el momento; al acabar la lectura, la vivencia se desvanece.

¿Acaso esa vivencia significa algo? ¿Es de alguna manera *importante*? ¿O leer novelas no es más que una forma atractiva de pasar el tiempo? Por regla general pensamos que lo importante es lo que cambia o influye en algo, es decir, un fenómeno, acto o comentario que, de una u otra manera, tiene consecuencias más allá de sí mismo. Cuanto mayores y más trascendentales sean las consecuencias, más importante es. Si os preguntara qué es importante en este momento, algunos tal vez contestaríais «La guerra de Ucrania»; otros, «La crisis climática», y otros, «La inflación y la pobreza creciente» o, tal vez, «El auge del populismo de derechas» o «El racismo estructural». Para algunos, tal vez sería un conflicto agotador en el trabajo, una madre enferma a punto de morir o un flamante enamoramiento. O podría ser algo más cotidiano: un

dolor de muelas, un cosquilleo en la garganta que hace que no puedas evitar toser aquí, en esta sala, y la incomodidad que sientes por molestar a otros miembros del público. Dudo de que a la pregunta «Qué es importante» muchos de vosotros hubierais contestado «La novela». Que *la novela* es importante.

Pero ¿*es* importante la novela? ¿Por qué y para quién?

Antes de proseguir, tal vez deba informaros de que no soy imparcial a la hora de tratar este tema. He leído novelas durante toda mi vida, e incluso he escrito unas cuantas, así que, si contesto que no a esa pregunta, estaré diciendo al mismo tiempo que he echado a perder toda mi vida adulta en algo insignificante y que, en el fondo, no tiene ningún sentido. Si contesto que sí, que la novela importa, podría entenderse como una autodefensa desesperada. Pero eso no cambia la pregunta. Ni siquiera tiene nada que ver con ella. Porque allí estaba yo, sentado en mi sillón, con la novela *Cosas pequeñas como esas* en las rodillas, henchido de sus intensas sensaciones y atmósfera. Me resulta difícil explicar por qué me causó tanta impresión. Recordar lecturas es un poco como recordar un dolor: podemos describir lo que ocurrió y cómo fue, pero, sin las sensaciones que nos llenaron entonces, y dado que esas sensaciones son precisamente el dolor, solo nos referimos a la cáscara, lo que queda tras el dolor en la memoria. La señal del dolor, no el dolor en sí. La lectura es cercanía, es acercarse a algo.

¿A qué nos acercamos en *Cosas pequeñas como esas*?

Empieza así:

> En octubre hubo árboles amarillos. Después, se atrasó la hora de los relojes y los prolongados vientos de noviembre llegaron, soplaron y desnudaron los árboles. En el pueblo de New Ross, de las chimeneas salía humo que se disipaba y desvanecía en extensos hilos desmelenados antes de dispersarse por los muelles, y pronto el río Barrow, oscuro como ceniza negra, creció con la lluvia.[1]

En el curso de tres frases, y de la manera más sencilla, se ha abierto un pequeño mundo entero. Las frases traen consigo imágenes: vemos los árboles, la ciudad con las chimeneas de

las fábricas, los muelles, el río que la atraviesa; pero las frases están cargadas asimismo de una atmósfera, y creo que eso se debe a que las imágenes –los árboles, las chimeneas de las fábricasno están descritas desde ellas mismas, sino que todas están relacionadas de alguna forma con el movimiento: vemos los árboles cuando el viento los despoja de las hojas, vemos las chimeneas de las fábricas cuando el viento extrae el humo de ellas, vemos el río cuando crece con el agua de la lluvia. Vemos más que la ciudad: vemos la ciudad a merced de fuerzas externas, vemos un lugar en el que transcurre algo.

En el siguiente párrafo aparecen los habitantes de la ciudad como una multitud de figuras anónimas en el supermercado, en la sala del bingo, en la cola del paro o camino del colegio, con la cabeza gacha contra el viento. Están como vistos desde arriba, tan a merced de fuerzas externas como cuando el viento despoja los árboles de hojas. En medio de ese torbellino de personas, el texto se detiene en una de ellas y, de inmediato, la perspectiva cambia: a partir de entonces vemos la ciudad y la vida en ella desde dentro, a través de los sentidos y pensamientos de un tal Bill Furlong. Furlong es lo que entendemos por un hombre corriente, es decir, no hay nada extraordinario en él o en su vida. Vende leña y carbón, está casado y tiene cinco hijas. Trabaja mucho, pero aun así su familia no nada en la abundancia. A veces siente que la vida se le escapa en la rigidez de sus rutinas, piensa que tiene que haber algo más aparte de trabajar, comer y dormir. Pero lo que le pasa a Furlong, y de lo que quizá él no sea consciente, es que es una buena persona. Y, en muchos aspectos, *Cosas pequeñas como esas* es una novela sobre la bondad de la gente.

¿Qué significa «la bondad de la gente»?

En sí es una idea abstracta, sin ninguna existencia concreta. Como tal, la bondad humana es una especie de vara de medir: nos dice algo de la persona al igual que el litro, como unidad de medida, nos dice algo de la leche. Las acciones de una persona pueden considerarse buenas en mayor o menor

medida, malas en mayor o menor medida, sabias en mayor o menor medida o estúpidas en mayor o menor medida; pero la bondad, la maldad, la sabiduría o la estupidez, como la unidad de litro, no existen por sí mismas en nosotros. En esa gran novela sobre la bondad que es *El idiota*, de Dostoievski, la idea de bondad adquiere existencia física a través del príncipe Myshkin, el ejemplo paradigmático de persona esencialmente buena, y toma su fuerza del choque entre lo ideal y lo real; es como si lo ideal, la bondad humana, dejara completamente al descubierto lo real, como si en la oscuridad de la noche se encendiera la luz en una habitación llena de gente borracha. *El idiota* es una novela de ideas, o, como el propio Dostoievski lo llamaba, realismo fantástico. La bondad que encontramos en *Pequeñas cosas como esas* es de un carácter del todo distinto: es apenas nada, algo vago, efímero, evasivo. En Bill Furlong se manifiesta como algún pensamiento por aquí, alguna pequeña acción por allá, pero nunca surge sola, sino siempre entremezclada con otros pensamientos, otros actos. Si aquí la bondad es una luz, no es una luz fuerte, deslumbrante, que deja brutalmente al desnudo una realidad social como ocurre en la novela de Dostoievski, sino una llama débil, temblorosa, a la que cada dos por tres apagan pensamientos, consideraciones o actos que compiten con ella. De hecho, esa llama es tan frágil que el mero hecho de hablar de ella, como estoy haciendo yo ahora, basta para apagarla. Cuando aparezco yo aquí con mi charla sobre «la bondad», se vuelve banal, estúpida y evidente. Nadie habla de la bondad en la novela de Keegan: es solo algo que está ahí, como si nunca se hubiera conceptualizado, algo común, que sencillamente ocurre y no tiene nombre. Y eso, conseguir dar vida a lo que está ahí, hacer que brote desde debajo de los conceptos que lo tienen sujeto con mano firme, eso solo puede hacerlo la novela.

Pero ¿acaso eso es *importante*? Y en caso afirmativo, ¿por qué?

Uno de los muchos que se han posicionado sobre el tema de

la importancia de la novela es D. H. Lawrence. En 1925 escribió cuatro ensayos sobre la novela como género: «Morality and the Novel», «The Novel», «The Novel and the Feelings» y «Why the Novel Matters». Lawrence no se anduvo con rodeos a la hora de hablar de la grandeza de la novela: opinaba que es uno de los mayores descubrimientos de todos los tiempos, y que representa la más alta forma de expresarse que la humanidad ha alcanzado hasta ahora. La razón, escribió, es que la novela es incapaz de lo absoluto. Mientras que la ciencia, la filosofía y la religión buscan, cada una a su manera, definir y fijar el mundo, la novela mantiene abierta la vida. Lawrence era un vitalista, y afirmaba la vida en todo lo que escribía; la novela era su manera preferida de expresarse porque la veía muy cercana a la vida. En sus ensayos parece decir algunas veces que la novela está más viva que la vida misma.

> Estar vivo, ser un hombre vivo, ser un hombre completo vivo: esa es la cuestión. Y en sus mejores momentos, la novela, la novela por encima de todo lo demás, puede ayudarte. Puede ayudarte a no ser un hombre muerto en vida.[2]

¿Qué significa ser «un hombre muerto en vida»?

Para Lawrence, la vida era una oleada, ingobernable, imprevisible y en constante cambio. Todo lo que impedía el cambio, es decir, lo acabado, lo definido, lo categorizado, lo absoluto, iba en contra de la vida. De manera que toda rutina, todo plan, todo sistema ordenado era una especie de muerte en vida. Aquí subyace una idea no expresada, pero clara, de que la naturaleza y lo natural son auténticos, mientras que la civilización no lo es, y la obligación de la cultura es, por tanto, penetrar lo no auténtico de modo que los seres humanos puedan vivir auténticamente o, como Lawrence formuló, «estar vivos».

Lawrence no era el único que pensaba así: en las primeras décadas del siglo pasado florecían ideas sobre el ser humano no auténtico, en una época en que nuestra civilización se consideraba algo que inhibía y oprimía la vida. Esta idea es una de las que explican que, en el verano de 1914, la Primera

Guerra Mundial fuera recibida con júbilo y entusiasmo casi unánimes: con la guerra se abría paso la vida auténtica.

Fue esa misma idea de lo auténtico y lo genuino, la sangre, el bosque, la tierra, la que después absorbió el nazismo, razón por la que Bertrand Russell escribió que la «filosofía mística de Lawrence sobre la sangre condujo directamente a Auschwitz».

En parte es verdad y en parte no, porque el sí a la vida de Lawrence también significó algo más, que es de lo que trata su ensayo «Why the Novel Matters»: del sí a la *forma* misma de la vida, que es abierta, confusa, cambiante, nunca completa; en otras palabras, justo lo contrario al absolutismo del nazismo. Ese es uno de los puntos más importantes del ensayo de Lawrence, en el que escribe: «No deberíamos pedir absolutos, o absoluto. De una vez y para siempre, acabemos ya con ese feo imperialismo del absoluto». La novela, parece que quiere decir, disuelve lo absoluto casi por su cuenta, en virtud de su forma, que, al fin y al cabo, trata de relaciones, es decir, de la relación entre las personas, entre las personas y el mundo y entre las personas y el lenguaje. Y cuanto más se adentra uno en esas relaciones, más cambiante y relativo se vuelve todo.

Un buen ejemplo de eso se encuentra en la obra de otro vitalista, contemporáneo de Lawrence; me refiero a Knut Hamsun. Hamsun era nazi, y fue condenado por traición a la patria después de la guerra. Su obra literaria se ha debatido con verdadera pasión en Noruega desde entonces, abordando los límites entre el hombre y su obra, entre el nazismo y la literatura. En 1915, Hamsun participó en un debate en la prensa noruega que giraba en torno a dos mujeres jóvenes que habían tenido en secreto hijos a los que luego habían matado. Hamsun estaba muy indignado por las leves condenas que se les impusieron, de cinco y ocho meses de cárcel, respectivamente, y abogó por la pena de muerte. «Cuélguenlas, cuélguenlas», escribió. Dos años después se publicó su novela *La bendición de la tierra*, que trata, en parte, de una mujer que mata a su hija recién nacida. La novela está

contada desde dentro: llegamos a conocer a esa mujer, la seguimos a través de los días y la entendemos, lo que no resta importancia al crimen, sino que, al contrario, lo refuerza, porque la tragedia es visible desde todos los ángulos, y ya no es un hecho simple que produce una reacción simple: «Cuélguenlas».

Eso es lo que hace la novela: mete cualquier idea abstracta sobre la vida, sea de carácter político, filosófico o científico, dentro de la esfera de lo humano, donde ya no está sola, sino que se golpea contra una miríada de impresiones, pensamientos, sentimientos y actos. No necesariamente se borra, pero la naturaleza sencilla de esa idea se ve desafiada por la complejidad en la que de repente se encuentra inmersa. Esa es la razón por la que las novelas de Dostoievski se leen tan bien todavía, porque, en ellas, la relación entre las ideas abstractas y puras y la realidad caótica, imprevisible y dirigida por los sentimientos es la fuerza motriz, la estrategia del pensamiento. Los propios ideales de Dostoievski tendrán que darse por vencidos si una voz contraria pertenece a un personaje más interesante, lo que ocurre a menudo.

Y esa es también la razón por la que las novelas de D. H. Lawrence no son tan buenas como las de Dostoievski; porque, aunque Lawrence quería que las novelas fueran como la vida misma, a veces la *idea* de la vida se vuelve tan fuerte en sus novelas que sofoca lo que hay de vivo en ellas, que ya no fluye ni es cambiante y contradictorio, sino que se queda anquilosado en forma de pensamiento. Hace ya muchos años que leí *El arco iris*, pero una de las pocas escenas que recuerdo tenía lugar entre una joven y un joven en un campo a la luz de la luna, y la recuerdo porque era como si los dos fueran gigantes, estaban tan llenos de vida y de ser que abandonaban el realismo y se convertían en una especie de héroes griegos o gigantes entre las espigas. Recuerdo que la escena me desagradó, y supongo que fue porque la voluntad de vida se volvió absoluta, lo que estranguló la propia vida y la invalidó. La novela se volvió falsa. Eso no significa que no sea

interesante, porque una novela es también siempre una imagen de la época en la que fue escrita, y, junto con *La bendición de la tierra*, de Hamsun, contribuye a visualizar las corrientes subterráneas que conectan el vitalismo y el totalitarismo. Lo cual no quiere decir que ambas *novelas* sean totalitarias: una novela totalitaria es una contradicción en los términos, una imposibilidad. La novela trata de relaciones, de las relaciones de una persona con el mundo que la rodea, o las de las personas entre ellas, y en toda relación hay una complejidad propia e inherente a ella. Incluso una diatriba fanática y furibunda como *Mi lucha*, de Hitler, trata de relaciones, y ya desde el principio aparece esa complejidad inherente en las primeras frases sobre la infancia junto a sus padres; para nosotros es evidente que embellece y reprime a la vez, y el deseo de controlar la propia imagen basta para desestabilizar el yo narrativo y abrir una lucha interior entre orden y caos que se intenta ocultar, pero que, a pesar de todo, se filtra y tiñe la perorata monomaniaca.

Lo totalitario se relaciona con la distancia y el control, lo general y lo que rige para todo el mundo. Todo el que haya estado en Rusia se habrá fijado en el enorme número de monumentos a la guerra que hay incluso en los pueblos más pequeños; a los pies de todos ellos hay una antorcha ardiendo. Representan el gran relato heroico ruso sobre la Segunda Guerra Mundial. En los últimos años se ha reprimido cualquier observación o comentario que haya contradicho o complicado ese relato tan simple, por ejemplo, la actividad de la organización de derechos humanos Memorial, que intentó dar visibilidad a las víctimas de la represión y los abusos en la Unión Soviética. Es un ejemplo extremo de un país extremo, pero *toda* historia se transmite en forma de relato, de la misma manera que todas las noticias se transmiten en forma de relato. El papel de la novela ha sido siempre el de moverse por debajo de esos grandes relatos, resquebrajarlos, formal y temáticamente, para así acercarse a la experiencia concreta de la realidad.

El *Quijote*, de Cervantes, considerada por muchos la primera novela y, en cualquier caso, todavía hoy una de las más conocidas, ¿de qué trata? Es la parada en seco del gran relato en su encuentro con la realidad: el choque entre el romanticismo y el heroísmo de las sagas caballerescas y el mundo trivial, donde un ejército resulta ser un mero rebaño de ovejas, y los gigantes, unos vulgares y chirriantes molinos de viento. *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, otra de las novelas del canon, ¿de qué trata? ¡De nada! Sabotea el relato en sí y lo ridiculiza con sus millones de digresiones. Por no hablar del *Ulises*, de James Joyce, la novela modernista por antonomasia, que no solo destruye la épica heroica de la *Odisea* y la convierte en algo cotidiano, sino que también desarma la superestructura de la historia, tanto la general como la particular: la reduce a pequeños fragmentos desperdigados por ese único día en el que la novela se desarrolla, a la vez que relativiza el relato como forma al emplear una gran variedad de puntos de vista narrativos diferentes sobre los mismos personajes ese mismo día.

Ulises se publicó en 1920, es decir, cinco años antes de que Lawrence escribiera sus ensayos sobre la novela, y podría pensarse que este apreciaría el desmontaje total de Joyce de lo absoluto. Pero no fue así, al contrario: Lawrence detestaba el *Ulises* tanto como detestaba *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Para él, estas obras se encontraban en el lecho de muerte de la novela, y no le importó nada burlarse de ellas. He aquí un ejemplo:

> ¿Está Ulises en su cuna? ¡Ay, qué pena! ¡Qué cara más cenicienta! ¿Y el señor Proust? ¡Ay! Se oyen los estertores de la muerte en sus gargantas. Ellos mismos pueden oírlos. Los escuchan con mucho interés, intentando descubrir si los intervalos son terceras disminuidas o cuartas aumentadas, lo que en el fondo es bastante infantil.
>
> Así que ahí está la novela «seria», muriendo en una larga agonía de catorce volúmenes, y absorta e infantilmente interesada en el fenómeno. «¿He notado un pinchazo en el dedo pequeño del pie o no?», pregunta cada personaje del señor Joyce, de la señorita Richardson o del señor Proust.

Lawrence, por supuesto, no se podía ni imaginar que Joyce y Proust, junto con Virginia Woolf, sobresaldrían cien años

después como los gigantes literarios de su época. Y tampoco que precisamente las novelas de las que él se burlaba revolucionarían el género. Si uno lee a Lawrence, no resulta difícil entender que estaba ciego ante la calidad de esas obras. Todos esos escritores –Joyce, Lawrence, Woolf y Proustintentaban acercarse todo lo posible a la realidad con sus novelas. Pero, mientras Lawrence recurría al relato para lograrlo, para los otros tres, el relato era un impedimento, algo que apartaba a la novela de la realidad y que por tanto había que superar, lo que condujo a una especie de explosión en lo formal. Observemos en primer lugar un pasaje de *El arco iris*, de Lawrence:

> Los últimos meses del embarazo los pasó abrumado, en un estado de expectación que nunca se agotaba. Lydia también estaba deprimida y a veces lloraba. Necesitaba mucha vida para empezar de nuevo después de tanto como había perdido, y a veces lloraba. Él se ponía rígido, con la sensación de que iba a estallarle el corazón. Y es que ella no lo quería, ni siquiera quería que le recordaran su presencia. Cuando él veía que su mujer empezaba a hacer pucheros, sabía que tenía que alejarse y dejarla intacta, sola. Porque en estos momentos volvía sobre Lydia la pena antigua y honda, la antigua pérdida, el dolor de su vida anterior, el marido muerto, los hijos muertos. Eran cosas sagradas para ella, y él no debía profanarlas en el intento de ofrecerle su consuelo. Si Lydia necesitaba algo ya se lo pedía. Y él, con el corazón en un puño, guardaba las distancias.[3]

Es evidente que este es un pasaje maravilloso. Cargado de destino, cargado de vida vivida y de comprensión psicológica. Pero también es evidente que alguien que ha escrito algo así, poniendo el alma en ello, sentirá como una provocación un pasaje como este del *Ulises*:

> Pronto la taza de té. Bueno. La boca seca. La gata caminaba rígidamente alrededor de una pata de la mesa con la cola levantada. Como se desliza por el escritorio. Prr. Ráscame la cabeza. Pss.
>
> El señor Bloom observó con curiosidad, cordialmente, la flexible forma negra. Tan limpio el brillo de su piel lustrosa, el botón blanco bajo la cola, las verdes pupilas luminosas. Con las manos sobre las rodillas, se inclinó hacia ella.
>
> –Leche para la minina –dijo.
>
> –Mrkgnau –gritó la gata.
>
> Lo llaman estúpido. Entienden lo que decimos mejor de lo que nosotros los entendemos a ellos. Ella entiende todo lo que necesita. Vengativa también. Me pregunto qué le parezco a ella. ¿Altura de una torre? No, ella me puede saltar.
>
> –Tiene miedo de los pollitos –dijo él en tono burlón. Tiene miedo de los piu

piu. Nunca vi una minina tan estúpida como la minina.

Cruel. Su naturaleza. Ratones curiosos nunca rechinan. Parece que les gusta.

–¡Mrkgnau! –dijo el gato en alto.[4]

La diferencia entre ambos pasajes está en la distancia. Para Lawrence, todo tiene que ver con acercarse a los sentimientos, que están descritos como algo en sí mismos –depresión, dolor–, se extienden en el tiempo y son abstractos. Para Joyce, todo tiene que ver con acercarse más al momento. Y en el momento no hay ningún relato, solo actos y pensamientos aún por definir. El relato exige más distancia. Fue el día en el que el comercial de publicidad irlandés Leopold Bloom, de mediana edad y ascendencia judía, estaba sentado en la cocina cavilando sobre la naturaleza del gato mientras su mujer, Molly, que unas horas después le sería infiel, dormía en el piso de arriba. Es la misma distancia que Virginia Woolf emplearía unos años después en la novela *Al faro*. La historia carece casi por completo de acción: una familia reunida en una casa de verano, comidas y paseos por el paisaje costero; uno podría pensar que habría sido mejor recoger todo eso en una serie de fotos de vacaciones en blanco y negro: aquí, la familia reunida en torno a la mesa; aquí, la familia jugando al cróquet en el jardín, etcétera. Lo que hace Woolf, sin embargo, es acercarse mucho, muchísimo, a cada uno de los personajes, en los que libera enormes cantidades de pequeñas emociones cotidianas, a la vez que las relaciones entre ellos se van abriendo, y la imagen estática, la familia en todas esas situaciones, los miembros de la familia en todos sus roles, prácticamente estallan de vida. Tanto Joyce como Woolf se meten debajo del relato para expandir el breve tiempo que dura. ¿Por qué? Porque es ahí donde vivimos. Lo que nos define, lo que decide lo que vemos, lo que creemos, lo que pensamos y sabemos del mundo que nos rodea, nos viene de fuera, y suele estar organizado en forma de relato. En Joyce y Woolf estamos dentro. Aquí estamos en el momento, y solo en el momento surge algo. Otro ejemplo muy pertinente y mucho más actual de una novela que se mueve entre la distancia del relato y la

proximidad de la novela sería *Orfanato*, del autor ucraniano Serhiy Zhadan, publicada en Ucrania en 2017 y que trata del conflicto que se estaba dando entonces, unos años antes de la reciente invasión rusa, en el Dombás, en el este de Ucrania, donde separatistas rusos armados declararon la independencia de la región de Kiev. Pero el libro no nos muestra ese trasfondo: el lector se ve lanzado directamente a un «aquí y ahora», donde todo se observa a la altura de los ojos a través de la mirada de Pasha, un profesor de Donetsk que al principio de la novela va a recoger a su sobrino a un orfanato de la ciudad vecina. Para el lector resulta llamativo lo confuso que es todo: quién es enemigo, quién es amigo, quién dispara artillería, quién huye. El protagonista habla en una lengua con algunas personas con las que se encuentra y en otra con las demás. No hay nada a lo que aferrarse, todo está disuelto en los momentos en los que él debe negociar y, en ese sentido, la novela tiene algo en común con la primera escena de *La cartuja de Parma*, de Stendhal, en la que la batalla de Waterloo se describe tan de cerca que es como si nos encontráramos dentro de la historia antes de que se *convierta* en historia, y todo es aún caos y confusión. La sensación que produce *Orfanato* es similar, en el sentido de que se nos describe un suceso, una guerra, antes de que se haya convertido en historia, o, en otras palabras, mientras aún es realidad. Desde dentro: ese es el lugar de la novela, a diferencia del periodismo, por ejemplo, que siempre ve las cosas desde fuera y siempre encierra lo visto en un determinado relato, sin dejarlo nunca abierto.

Bueno, eso es la novela: ve el mundo desde dentro, y lo deja abierto. La novela da voz a esa experiencia, que así consigue un lugar. Ese lugar no existe en ningún otro sitio. No existe en las películas ni en el periodismo, tampoco en el ensayo, la filosofía o la psicología, no existe en la biología ni en la química, tampoco en la religión. Ese lugar, ese mundo visto desde el interior y que se deja abierto, solo existe en la novela. La misión de la novela es encontrar el camino hacia ese lugar,

donde no hay nada definido aún, y eso solo lo consiguen unos pocos, porque la novela usa el mismo lenguaje y los mismos relatos que definen la realidad, y, obviamente, el autor tiene su propia opinión sobre cómo es el mundo, y todo eso lo incorpora a la novela cuando escribe. Esa fue la razón por la que me impresionó tanto *Cosas pequeñas como esas*, porque está en el interior, y lo mantiene abierto.

También está bastante extendida la idea de que la novela es importante cuando trata sobre algún asunto importante, y aún más cuando ese asunto está, de alguna manera, de actualidad. Pero que el tema sea importante nunca determina que la novela lo sea. Al contrario, puede resultar un problema porque, muchas veces, los asuntos importantes van de la mano de opiniones sólidas, ya formadas, y todo lo que ya está formado de antemano es problemático para la novela; porque la novela, en mi opinión, es importante justo porque da voz a algo que no la tiene, a algo que de otro modo no podría hacerse oír, y como de los asuntos importantes se habla en todas partes, a la novela le resulta complicado estar ahí. Puede conseguirlo asegurándose de que se acerca tanto al meollo que evita la opinión.

Contra eso se puede objetar: ¿qué valor tiene ese acercarse?

Es una buena pregunta, pero no mejor que esta otra: ¿qué valor tiene la opinión?

Opinar sobre algo es tomar el control sobre ello. Es algo activo. Para estar cerca de algo y llenarse de ello, se exige lo contrario: porque se trata de dejarse ir, y eso es algo pasivo. La diferencia entre tener una opinión sobre algo y estar cerca de algo es la misma que entre ocupar espacio y dar espacio. No cabe duda de que lo primero tiene prioridad en nuestra cultura, y que lo pasivo, el no actuar, no está bien visto.

Esto es abstracto, y, sin un contexto concreto, tal vez no nos diga gran cosa. Pero, si volvemos sobre la novela de Keegan, *Pequeñas cosas como esas*, y el mundo que dibuja, esa actitud se registra en todas las capas de la novela. La novela da

espacio a un hombre que, por sí mismo, no ocupa ninguno en la acción; un hombre, además, de una capa de la sociedad que no ocupa ningún lugar en su cultura. Pero lo más importante es que la novela da espacio a algo dentro de él –y, con ello, a algo dentro de nosotros– que es tan preciso y efímero que ni él mismo es consciente de ello, y que solo se manifiesta en la escritura.

Una de las mejores novelas que he leído, y quizá la más importante en relación con las ideas que he expuesto esta noche, es *Los pájaros*, de Tarjei Vesaas, escrita en 1957. Se trata de una novela noruega, como ya habréis imaginado. Algunos de vosotros tal vez la hayáis leído, pero seguramente muchos no, así que intentaré presentárosla de la mejor manera posible. El protagonista de *Los pájaros* es un hombre de cuarenta y tantos años, se llama Mattis y vive con su hermana, Hege, en una casita junto a un lago en la linde de un bosque. Mattis es como un niño, tiene problemas para relacionarse con los demás, ya que no entiende los códigos sociales. A veces trabaja de jornalero en alguna granja del pueblo, pero hace más mal que bien –cuando le dan un trabajo, lo hacen sobre todo por él–, de modo que pasa la mayor parte del tiempo solo. Mattis es lo que antaño se llamaba un «retrasado mental».

En la novela tenemos acceso a todos sus pensamientos. Vemos que encontrarse con otras personas lo asfixia y aturde, pero también vemos que sus pensamientos se expanden y enriquecen cuando está solo y no hay nada que los estorbe. Si lo esencial de Bill Furlong es su bondad, lo esencial de Mattis es su cercanía a la vida. Mattis no es una persona que *hace* –es incapaz de eso–, es una persona que *es*. Y ese estado en el que Mattis *es* está rebosante de la existencia que lo rodea: la de su hermana, pero también la de los pájaros, los árboles, el cielo, el agua. En lugar de decir que está cerca, se puede decir que está abierto. El autor está abierto al lenguaje, el lenguaje está abierto a Mattis, Mattis está abierto a la existencia. Fluye a través de él, es decir, fluye a través del lenguaje, y, mediante el lenguaje, fluye a través del lector.

Me gustaría leeros un trozo de esta novela para que os hagáis una idea de cómo es:

Justo entonces llegó el gran momento.

Sentado en su lugar de siempre, en el escalón de la entrada, mirando a través del lago hacia las colinas al oeste, estaba sumido en sus pensamientos, imaginándose que Hege se marchaba. El agua ya estaba negra, y las colinas, más profundas y oscuras. Por todas partes, un hermoso crepúsculo de verano, en el cielo y en la tierra. Mattis no era en absoluto ciego a esas cosas.

Su casa se encontraba en una pequeña hondonada pantanosa que subía en pendiente desde el agua. Abedules y álamos se entremezclaban con las coníferas. Un riachuelo corría por la hondonada. A Mattis le parecía a veces que aquello era más bonito que ningún otro lugar que hubiera visto, de los pocos a los que había viajado.

Quizá tuviera esa sensación también ahora; al menos se quedó con la mirada perdida, dejando que oscureciera, en la medida en que se pudiera llamar oscuridad y no solo algo suave sin nombre.

En ese momento llegó lo inesperado.

«Después de la tempestad, llega la calma», acababa de pensar, mirando hacia las copas de los dos álamos y el cielo nocturno. Algo se filtraba entre las copas de los árboles, había tanta claridad que se imaginó que podía verlo. No había nada de viento, solo algo que se filtraba y tanta calma que no temblaba ni una hoja de los frondosos álamos.

Pero entonces se oyó un ruido. Un extraño y repentino rumor. Y al mismo tiempo pudo distinguir unos rápidos aletazos en el aire por encima de él. Luego, de nuevo, unos débiles sonidos de llamada, en un torpe lenguaje de pájaro.

Voló directo a través de la casa.

Pero también voló directo a través de Mattis. Sintió una agitación muda dentro de él, se quedó alerta y perdido.

¿Había algo anormal?

No, nada de eso, pero…

Era un paso de becadas. Y eso no era algo que las becadas hicieran al azar a esas horas del día. ¡Había un paso de becadas justo encima de su casa!

¿Cuándo había empezado?

Porque, que él recordara, eso no había sucedido ninguna otra primavera. Muchas veces él estaba fuera tarde, y las habría visto y oído pasar por allí.

Esa noche, la bandada pasó justo por encima de su casa, por encima de Hege y de él. Y así sería a partir de entonces todas las mañanas y todas las noches.

Mattis miró su casa: ahora era otra casa, había que mirarla con otros ojos.

Para Mattis, eso es un gran acontecimiento, y no duda de que sea un acontecimiento significativo. Ha aparecido algo. Es más: se le ha aparecido a *él*. Eso significa que él sabe algo. Y

eso es importante para Mattis, porque lo que lo distingue de los demás es que ellos saben y comprenden, y él ni sabe ni comprende. Todo el deseo de Mattis se dirige hacia lo social, lo único que de veras desea es ser como los demás, y hay una dolorosa ironía en que él crea que precisamente esa bandada de aves es su billete de entrada, su pase, lo que hará de él una persona como las demás. Porque, como enseguida se ve, nadie sabe a qué se refiere cuando habla del gran acontecimiento. Simplemente no significa nada para nadie más que para él. Entienden a qué se refiere, a una bandada de becadas, pero el significado que le da cada uno es demasiado distinto para que pueda haber comunicación. El paso de las becadas es un signo en un lenguaje que Mattis cree universal, pero que solo quiere decir algo para él.

Mattis, incapaz de comunicar el sentido del paso de las aves a nadie, coge el camino contrario y empieza a comunicarse con la propia becada. Encuentra rastros del pájaro, huellas de sus patas y pico en la tierra pantanosa, y ve un mensaje en ellos: «Estás aquí», lee, y contesta al ave escribiendo con un palito en la tierra pantanosa. Está tan en armonía con el entorno que tiene miedo a ocupar espacio; el mero hecho de estar allí puede asustar al pájaro y hacer que algo se rompa, piensa. Algo importante. ¿Qué puede ser? ¿Tal vez el vínculo que tiene con el pájaro es tan frágil que puede romperse a la mínima intervención? ¿Su sensación de pertenencia? Para Mattis, el gran acontecimiento será el principio del fin: un cazador mata al pájaro, un leñador alquila una habitación en la casa y se convierte en novio de Hege y Mattis pierde el equilibrio. Al final se pone a remar en una barca en el lago, hace un agujero en una tabla podrida, se hunde y se ahoga.

Mattis es el retrato del hombre sencillo. Visto desde la perspectiva de quienes lo rodean, Mattis carece de algo, le falta un tornillo. Pero visto desde dentro Mattis no aparece así: su interior es rico y completo, su vida sentimental es compleja y sus pensamientos, comprensibles. *Los pájaros* puede muy bien leerse como el retrato psicológico de una mente

inmadura, una especie de restitución del valor humano de todos los que son como Mattis, o como una investigación de los mecanismos de la exclusión y de las condiciones de la soledad. Pero también me parece muy significativo que esa mente esté tan abierta, y que aquello hacia lo que está abierta y con lo que se llena aparezca ante nosotros como en un lugar físico. Allí se encuentran potentes fuerzas contradictorias de la cultura en una tremenda ambivalencia, sobre todo por lo que respecta a la relación entre el ser humano y la naturaleza. Mientras Mattis añora ir hacia lo social y el lenguaje, la novela añora la naturaleza y lo que no tiene lenguaje. Mientras Mattis busca actos que lo incluyan en lo colectivo, la novela busca lo que carece de acción y la existencia que aparece en ello. Mientras Mattis se identifica con la becada creyendo que eso va a ayudarlo, la novela identifica a Mattis con los pájaros, que son lo no humano; sus ojos son esquivos como pájaros, y cuando, moribundo, grita su propio nombre, se dice: «En el lago desolado sonó como un extraño grito de pájaro».

Los conflictos que se plantean en *Los pájaros* son los de un idiota que no interesa a nadie, al que nadie escucha y a quien nadie deja hablar en ningún sitio, también porque su manera de ser le impide comunicarse, sigue otra lógica, y esa otra lógica se ahoga constantemente al encontrarse con la normalidad. Solo una novela es capaz de mantener a la vez las dos lógicas contradictorias, y solo una novela es capaz de plantear los conflictos más importantes con los que nos encontramos sin encerrarlos en definiciones, sino dejándolos abiertos a sentimientos y experiencias. Eso es lo más importante, porque todo cambio ha de venir desde dentro, es ahí donde residen las actitudes y las ideas sobre el mundo y sobre nosotros mismos, y es ahí hacia donde la novela intenta ir siempre. Hacia el interior del idiota noruego, del vendedor de leña irlandés, del profesor ucraniano. La misión de la novela es entrar en el mundo y mantenerlo abierto; y, como de hecho es capaz de hacerlo, es importante.

[←1]

Traducción de Jorge Fondebrider para la editorial Eterna Cadencia, 2022. *(N. de las T.)*

[←2]

Todas las traducciones son propias salvo que se especifique de otra manera. *(N. de las T.)*

[←3]

Traducción de Catalina Martínez Muñoz para Alba Editorial, 2015. *(N. de las T.)*

[←4]

Traducción de José Salas Subirat reeditada por Galaxia Gutenberg, 2022. *(N. de las T.)*

Título de la edición original:
Hvorfor romanen er viktig

Edición en formato digital: agosto de 2023

© imagen de cubierta, lookatcia.com

© de la traducción, Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo , 2023

© Karl Ove Knausgård , 2022

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 202
Pau Claris 172, Principal 2ª
08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-1897-0

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es

www.anagrama-ed.es